

Научная статья
УДК 82.0:01+821.161.1
doi: 10.17223/23062061/34/3

**«БУДЬ ПРОКЛЯТЫ ИНСЦЕНИРОВКИ
ОТНЫНЕ И НАВЕКИ»:
М.А. БУЛГАКОВ КАК АВТОР «ВОЙНЫ И МИРА»**

Алексей Евгеньевич Козлов¹

¹ *Новосибирский государственный педагогический университет,
Новосибирск, Россия, alexey-kozlof@rambler.ru*

Аннотация. На материале набросков и черновых редакций рассматривается движение текста (в терминологии Д.С. Лихачева) инсценировки романа Л.Н. Толстого «Война и мир», осуществленной М.А. Булгаковым в начале 1930-х гг. для Большого драматического театра. Особое внимание уделяется скрытой полифонии романа Л.Н. Толстого, раскрываемой в рукописях и подготовительных материалах М.А. Булгакова. Осуществленный анализ позволяет вынести решаемую проблему за пределы текстологии и, рассмотрев ее в аксиологическом аспекте, поставить вопрос о правомерности включения подобных квазиавторских материалов в собрание сочинений писателя.

Ключевые слова: Булгаков, Толстой, «Война и мир», текстология, инсценировки, эпос и драма, вторичность и альтернативность

Благодарности: исследование выполнено в рамках гранта президента РФ для поддержки молодых ученых МК-302.2022.2, гранта РНФ 19-18-00353.

Для цитирования: Козлов А.Е. «Будь прокляты инсценировки отныне и навеки»: М.А. Булгаков как автор «Войны и мира» // Текст. Книга. Книгоиздание. 2024. № 34. С. 22–37. doi: 10.17223/23062061/34/3

Original article

“May stagings be cursed now and forever”: Mikhail Bulgakov as the so-called author of *War and Peace*

Alexey E. Kozlov¹

¹ *Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk, Russian Federation, alexey-kozlov@rambler.ru*

Abstract. The article investigates the movement of the text of the staging of Leo Tolstoy's *War and Peace* (written by Mikhail Bulgakov in the early 1930s) in the aspect of genetic criticism. Particular attention is paid to the latent polyphony of Tolstoy's novel, revealed in Bulgakov's manuscripts and preparatory materials. According to the stated hypothesis, Bulgakov's "tailor's work" is explained by the "resistance of the material": the monolithic structures of the Russian epic novel displayed amazing stability at an attempt of intermedial translation. The article analyzes the key techniques used by the playwright: the exteriorization of internal speech, the re-distribution of the words of the Author and the words of the Hero, the inclusion of the figure of the Reciter. The latter technique, related to the innovative school of Vladimir Nemirovich-Danchenko, transpires to be the key in the style of the author's intention: The Reciter in the work becomes not only the embodiment of the author's word, but also a translator, a way of verbalizing the inner voice, a key ethical and axiological instance. The analysis of the manuscripts and preparatory materials allows us to raise the question of the inclusion of such quasi-authorial materials in the collected works of the writer. Despite the noted innovation, it can be stated that, instead of the possibility of intensive exchange with the plot of the original work, the opposite extensive mechanism of routinisation worked – the form of the text's organization defeated the potential semantic energy. While working on the staging, Bulgakov apparently "did not experience" Tolstoy's novel (see Zorin about Dilthey's conception of *Erlebnis*). In fact, Bulgakov's *War and Peace* is a scriptor's text in which the author, like Borges' Pierre Menard, acts as a copyist (see Zenkin about this conception). This probably explains the deliberate denial of the significance of the work Bulgakov carried out. It is curious that, in a letter to Yevgeny Zamyatin, Bulgakov noted fatigue from working on Tolstoy's novel. The purity of such a denial reveals the posture behind this statement and makes one recall the comment of Tolstoy himself, who, at the moment of irritation, described *War and Peace* as "verbose rubbish". The question of value of Bulgakov's *War and Peace* is most acutely resolved in preparing and publishing the collected works of the writer. In the author's opinion, such unexperienced scriptor's texts, playing a significant role in the study of the writer's creative laboratory, at the same time constitute the periphery of his literary heritage. And their acquisition in the format of an electronic digitized archive in this respect is fully justified (see <http://bulgakov.literature-archive.ru/ru>), which cannot be said about the academic collected works of the writer.

Keywords: Bulgakov, Tolstoy, *War and Peace*, genetic criticism, dramatization, epic and drama, secondary and alternative

Acknowledgements: The research was supported by a grant from the President of the Russian Federation for young scientists, МК-302.2022.2, and a grant from the Russian Science Foundation, 19-18-00353.

For citation: Kozlov, A.E. (2024) "May stagings be cursed now and forever": Mikhail Bulgakov as the so-called author of *War and Peace*. *Текст. Книга. Книгоиздание – Текст. Книга. Публикация*. 34. pp.22–37. (In Russian). doi: 10.17223/23062061/34/3

Семантическая жизнь классического произведения сохраняется не только в прочтениях, но и в разного рода вторичных текстах, значительно уступающих оригинальному [1–4], но одновременно консервирующих и реплицирующих его смыслы¹. В случае с романом Л.Н. Толстого «Война и мир» довольно очевидным становится закрепление в культурной памяти (и в практиках школьного преподавания, и в театральных либретто и киносценариях) фабульной составляющей, сосредоточенной на коллизиях и перипетиях в жизни главных героев, в то время как его историко-философский сюжет от первой редакции 1868 г. до конца XIX в. постепенно редуцировался (элиминировался и сокращался) [5].

В этом отношении показательна работа с «материалом» «Войны и мира» в творческой лаборатории М.А. Булгакова². Как известно, замысел инсценировки знаменитого романа драматург вынашивал с начала 1920-х гг., однако его текстуальное воплощение (которое можно проследить по рукописям), осуществилось только в 1930-е гг. (драматург указывает период: сентябрь 1931 – февраль 1932 г.; машинопись датирована 25 ноября 1932 г.). Нетрудно убедиться в том, что Булгаков по преимуществу заимствовал оригинальный текст романа, незначительно его изменяя. Тем более загадочным и неоправданным с точки зрения затрачиваемых усилий является механическое переписывание и конспектирование – казалось бы, можно было поступить так, как это сделано во многих случаях: произвести роспись страниц без переписывания исходного текста.

¹ Семантическая жизнь шедевра (или классического текста), по справедливому замечанию Ю.Н. Чумакова, «...длится не только в его прочтениях, истолкованиях, критических оценках и разборах, но и в творческих подражаниях любого уровня» [4. С. 87].

² Используя термин В.Б. Шкловского, мы осознаем, что речь идет о вторичной переработке исходного материала [6]. Работая с оперным либретто (1938–1939) на тему романа Толстого, драматург обратился к изучению письменных текстов и источников эпохи (например, стихотворений Д. Давыдова). Разумеется, при этом Булгаков обладал гораздо меньшими знаниями о материале романа, нежели его автор.

В отличие от тех же «Мертвых душ», где работа над материалом выливалась в полноценное сотворчество¹, в настоящем случае чрезвычайно сложно констатировать сколько-нибудь серьезные новации. По воспоминаниям Елены Сергеевны Булгаковой, писатель называл работу над текстом романа «портновской» и уподоблял собранные им 30 сцен «выкройкам» [7]. Эта дискурсивная метафора, восходящая в том числе к стилистике Толстого (достаточно вспомнить экспозицию «Войны и мира»), заслуживает комментария и прояснения, что предполагает как текстологическую работу, так и некоторые наблюдения над структурой меняющегося текста.

Наброски будущей инсценировки. Черновая тетрадь, содержащая сделанные рукой Булгакова наброски будущего текста, открывается записью: «Работу над инсценировкой “Войны и мира” Л. Толстого я начал 24-го сентября 1931 г.» [8]. Драматург начинает с переработки одного из финальных эпизодов батальной истории (гл. VI ч. 4 т. 4²). Выступление Кутузова заканчивается авторским коррективом: вместо обценного варианта у Толстого используется более нейтральный: «А и то сказать, кто же их к нам звал? *Подделом, мать их!*...»³. На второй странице, обрамляя выписанную и переработанную сцену (здесь впервые упоминаются Рамбаль и Морель), следует еще одно авторское замечание, проливающее свет на движение текста: «Но потом, увы, я бросил эту работу и возобновил ее только сегодня 22. XII. 31 г.» [8].

Возобновление работы ознаменовано обращением к сюжету третьего тома. Булгаков останавливается на одном из полифонических эпизодов романа⁴ – молебне в церкви Разумовских. Здесь используются в дальнейшем определяющие инсценировку приемы: *экстериоризация* внутренней речи и *делегирование* слов всеведущего автора Чтецу.

¹ Сравнивая две инсценировки, А. Нинов пронизательно писал: «В отличие от голевской поэмы, имеющей ясно выраженную драматическую интригу, замечательно выдержанные типические характеры и удивительно сценичные по природе, окрашенные юмором и сарказмом диалоги основных действующих лиц, роман-эпопея Толстого строится, с одной стороны, как реальная историческая хроника, соединенная с событиями частной, семейной жизни вымышленных лиц, а с другой – как подчеркнуто объективное повествование от третьего лица, отличающееся необыкновенной образительной силой и всепроникающим психологическим анализом душевной жизни людей» [7. С. 148].

² В рукописи – гл. IX.

³ Во второй редакции той же сцены: «Мать их в голову!».

⁴ Концессия М. Бахтина, противопоставившего монологизм романов Толстого полифонизму Достоевского, не может быть принята как априорная [9]. Во-первых, Бах-

Дьякон. Миром Господу помолимся.

Чтец. Миром все вместе, без различия сословий [мысли Наташи. – А.К.].

Наташа... нет, нет... а соединенные братскою любовью – будем молиться.

Хор

Дьякон. О плавающих, путешествующих!...

Наташа. Это о князе Андрее. Молюсь за то, чтобы Бог простил ей то зло, которое она я ему сделала.

Хор

Дьякон. О ненавидящих нас...

Наташа. Это – кредиторы моего отца и Анатолий, сделавший мне зло, молюсь за него, как за врага.

Хор

Дьякон. О святейшем правительствующем синоде.

Наташа. Этого я не понимаю... синода (нет упоминания царской фамилии. – А.К.), но молюсь за него [8].

Уже в набросках Булгаков пытается сохранить особенности внутренней речи героини. Сцена завершается перешептыванием сплетников («*Это Ростова, та самая, та самая*») и молитвой. Вместе два этих регистра, как и в оригинальном тексте, создают подобие контрапункта. Фрагмент завершается переработкой XX главы, в которой объяснение Пети Ростова с родителями перебивается домашним чтением высочайшего манифеста. В ряде случаев Булгаков отказывается от переписывания исходного текста, ограничиваясь указанием номера страниц. Так, например, в тетради зафиксировано: «глава XXII, 81, Дворянское собрание», однако сама сцена далее не приводится.

Следующий набросок сделан через два дня – 24 декабря 1931 г. У представленных картин (ранее называемых действиями) появляется сквозная нумерация, свидетельствующая о композиционном оформлении авторского замысла; количество действующих лиц и сцен по-прежнему не определено.

тин писал о романе Толстого, абстрагируясь от текстов (и особенно рукописей) писателя. Во-вторых, тезис ученого, распространяемый на философию истории в романе, конечно, не может описывать сложное полифоническое единство «Войны и мира». По справедливому замечанию В.П. Руднева, «Достоевский и Толстой так же были противоположны друг другу, как Шкловский – Бахтину» [10. С. 61]. Мы придерживаемся той точки зрения, в соответствии с которой полифонизм / монологизм – это перцептивная конвенция, режим чтения или же установка, которой сопровождается интерпретация текста (любое произведение искусства диалогично и потенциально полифонично [11]. Часто полифонические свойства исходного текста обнаруживаются при его интермедийном переводе [12].

Движение текста в авторских набросках¹

| Том 4 | Том 3 | | |
|-------|-------|----|------|
| Ч. 4 | Ч. 1 | | |
| VI | XVIII | XX | XXII |

Набросок открывается обращением к истокам семейной драмы Ростовых, ссоре Пьера и Анатолия Курагина (картина I). Эта коллизия становится образующей для замысла Булгакова: именно с нее будут начинаться более поздние варианты и редакции инсценировки. По замыслу Булгакова, слова автора о комете должны были завершать объяснение Пьера и Ростовой (картина III).

Пьер. Всё пропало? Ежели бы я был не я, а красивейший, умнейший и лучший человек в мире, и был бы свободен, я бы сию минуту на коленях просил руки и любви вашей.

Наташа (заплакала) и ушла

Пьер. Куда же можно ехать теперь? Неужели в клуб или в гости? (комета). Комета! Комета... (смотрит в окно, плачет).

Чтец о комете стр. 322

Далее чтец о начале войны² [8].

В финале второго тома драматург находит тему, созвучную его собственному творчеству: описание звездного неба и кометы 1812 г. заставляет вспомнить эпилог «Белой гвардии». Примечательно, что в одном из набросков драматург записывает интересующий его вопрос: «Сколько времени стояла комета?».

Выписанная сцена завершается перечислением задуманных картин, после чего следует запись: «Последняя картина», текстуально соответствующая XVI главе четвертой части романа. В этой главе происходит решающее объяснение между Пьером и Наташей, однако столь важный для Толстого мотив узнавания, реализующий «диккенсовскую» линию романа [13], сведен Булгаковым к минимуму.

Совсем иная линия, впоследствии редуцированная, намечена в обработке третьего тома и попытках драматурга наметить сценическое прочтение для исторических портретов и историософских рассуждений автора.

¹ Здесь и далее римскими цифрами обозначены главы романа Л.Н. Толстого в соответствии с 90-томным собранием сочинений писателя.

² Запись сделана карандашом.

Картина IX, озаглавленная «Наполеон», представляет собой монтаж нескольких глав романа. Если мизансцена (описание портрета Roi de Rome) воспроизводит один из полемических фрагментов XXVI главы¹, то последующий монолог чтеца содержит в себе соединение авторских рассуждений из нескольких глав, при этом наблюдается характерное распределение слов автора и слов героя. В частности, воспроизводя фрагмент XXXVIII главы, описывающей диалог Наполеона и его адъютантом, драматург делегирует фрагмент внутренней речи императора Чтецу.

Наполеон. Ils en veulent encore, donnez leur-en.

Чтец. Они хотят еще? Дайте же им! (Но) и без его приказания делалось то, чего он хотел, и он распорядился только потому, что думал, что от него ждали приказания. И он опять перенесся в свой прежний искусственный мир призраков какого-то величия, и опять / 227 *нужно ли как та лошадь...?* [8].

Очевидно, что смелые и парадоксальные сближения в тексте Толстого вызвали сопротивление со стороны драматурга. Пытаясь, с одной стороны, воссоздать «Войну и мир» в ее полифонизме, Булгаков на этом этапе работы решительно отвергает совмещение различных стилевых регистров, активно перерабатывая фабульные сцепления романа. Результатом такого анализа становится выделение внутренне динамичных картин, основное действие которых сосредоточено на личных отношениях героев. Этим же объясняется избранный эмоциональный режим: герои Булгакова гораздо ближе к «людям эпохи сентиментализма», чем герои Толстого. Персонажи инсценировки завершают объяснения рыданиями, плачем, вздохами и другими по-театральному овнешненными чувствами и переживаниями.

Особую роль в такой переработке играет авторская ремарка. Так, воспроизводя сцену в полевой операционной, Булгаков усиливает роль доктора (в дальнейшем делегируя ему слова, не совпадающие с текстом романа).

Раненый солдат. Видно, и на том свете господам одним жить!..

Доктор (брызжет в лицо Андрею водой, и тот приходит в себя. Доктор, молча, целует его в губы и уходит). Фельдшера уносят раненого солдата² [8].

Подобным образом, завершая описание отъезда Ростовых из Москвы (картина XI), Булгаков усиливает эту сцену, корректируя ее в сторону «Вишневого сада» А.П. Чехова.

Садятся, потом крестятся. Прощание. Дом опустел.

¹ В романе Толстого Наполеон приказывает закрыть портрет: «Ему еще рано видеть поле сражения» [14. С. 44].

² В последующих редакциях Доктор произносит завершающую сцену фразу: «Что стоите? Вынесите мертвого».

Следующая затем серия картин воспроизводит фабулу романа и сосредоточена на пребывании Пьера в Москве. Судя по вниманию драматурга к этой сцене (отметим регулярное возвращение в черновиках и набросках к сценам знакомства Пьера и Рамбаля, допроса у Даву и истории помилования), Булгаков находил в ней один из смысловых центров своего произведения.

Сцена XVI. *Схвачен Пьер.*

Сцена XVII. *У Даву.*

Сцена XVIII. *Расстрел.*

Вероятно, история ареста, расстрела пленных и внезапного освобождения спровоцировала к обретению очевидных параллелей в современной социальной действительности. В то же время важная для Толстого линия – появление Платона Каратаева, «...каким он представился в первую ночь, непостижимым, круглым и вечным олицетворением духа простоты и правды, таким он и остался навсегда» [14. С. 302] – сведена к минимуму (время первой встречи и смерть Каратаева спрессованы в одну сцену)¹. Серия набросков завершается освобождением Пьера. Далее запланированы, но не реализованы «Известие о смерти Пети», «Сцена – знамена» (ноябрь, мороз) (дважды переписанная Булгаковым) и, наконец, «Последняя сцена».

Таблица 2

Движение текста и утверждение композиции в авторских набросках

| Том 2 | | | Том 4 | Том 3 | | | | | Без текста | | Том 4 | Сцены без нумерации |
|-------|------|------|--------------|-----------------------------|--------|------------|----------------|-------|------------|----------|---------------------|---------------------|
| Ч. 5 | | | Ч. 4 | Ч. 2 | Ч. 2 | Ч. 3 | | | | | Ч. 4 | |
| XX | XXI | XXII | XVI | XXXVI+ XXXIV+ XXXVIII | XXXVII | XXIII–XXVI | XXXVII–XXXVIII | XXXIX | XXXII | – | – | |
| К. 1 | К. 2 | К. 3 | К. последняя | К. 9 | К. 10 | К. 11 | К. 12 | К. 13 | К. 14 | К. 15–18 | Предпоследняя сцена | |

¹ Не исключено, что такой отказ от сюжета мотивирован неприятием эквивалентного характера – странника Луки из драмы М. Горького «На дне».

После того как сложилась композиция будущей инсценировки, драматург обратился к списку действующих лиц.

~~Чтец~~. Чтец.

Действующие лица.

Группа русских.

Граф Пьер Безухов.

Элен Безухова, жена Пьера.

Князь Андрей Болконский.

Список обрывается. Следует своего рода конспект историософской главы 3 тома романа: после фразы «*Стало быть, причины эти все – миллиарды причин – совпали для того, чтобы произвести то, что было*» [14. С. 5] вводится авторская ремарка: (*послышалось пение церковного хора*). Таким образом, авторские рассуждения соединяются с одной из ранее выбранных полифонических сцен – молебном в домашней церкви Разумовских. Еще несколько набросков: анекдотическая встреча денщика Лаврушки с Наполеоном и ряд Богучаровских сцен: смерть старого князя и последовавший за ней бунт, впечатления Пьера после встречи с простыми солдатами – завершают тетрадь. Как можно убедиться, большинство приемов, необходимых для интермедияльного перевода, апробировано уже на этом этапе работы.

Черновая редакция. Тетрадь, содержащая черновую редакцию, открывается разметкой сцен с данными Булгаковым заголовками. Большинство заголовков носят технический характер: это имена действующих лиц, находящихся в центре действия (*Элен, Наташа, Наташа поёт*), названия места (*Церковь, Изба, Смерть в избе*) или времени действия (*Ночь перед боем, Ночь Кутузова, Кутузовский финал*). Приводится список действующих лиц, среди которых значительное место занимают эпизодические персонажи. Действующие лица выписаны драматургом в соответствии с их появлением в сценарии: поэтому вслед за Пьером драматург включает в афишу имена Элен и Анатоля, князь Андрей упомянут после сестры Марьи, а Наташа Ростова записана в середине первого столбца (под номером 15, 17-м номером указан Чтец, впервые появляющийся при известии о комете). Наиболее примечательны именно эпизодические персонажи. Так, перерабатывая оригинальный текст, Булгаков называет отставного моряка, который «был либерал, но совсем в другом смысле, чем думал Пьер» [14. С. 289], *моряк-либерал*, подобным образом, выхватывая характеристику другого персонажа, он вводит в сценическое действие *нехорошего игрока*. При этом особое внимание сосредоточено на

речевых портретах характеров: коверкании и искажении нормативных слов и словосочетаний, экспрессии говорящего, нарочито дисгармоническое соединение которых заставляет вспомнить полифонию «Двенадцати» А. Блока. Остается неизвестным способ их сценического воплощения: вероятно, часть реплик могла быть воспроизведена через радиорубку и не требовала присутствия актера на сцене.

Канва, намеченная в набросках, сохраняется. Это касается и выбранных глав, и реплик, «полученных» из исходного текста. Однако их эмоциональное наполнение меняется.

Наташа (плачет и уходит из комнаты).

Пьер. Куда? Куда же можно ехать теперь? Неужели в клуб или в гости? Все люди так жалки и бедны в сравнении с тем благодарным взглядом, которым она последний раз из-за слез взглянула на меня (*подходит к окну*). Комета. Комета! Да, комета... (*уходит*).

Чтец (входя в дом Ростовых). Огромное пространство звездного темного неба открылось глазам Пьера <...> Пьеру казалось, что эта звезда вполне отвечала тому, что было в его расцветшей к новой жизни, размягченной и ободренной душе [15].

Монолог Чтеца прерывается церковным пением, после которого Чтец озвучивает фрагмент из первой главы третьего тома романа.

Удельный вес, который занимают слова Чтеца в черновой редакции, заставляет остановиться на этой фигуре. С одной стороны, появление Чтеца может быть связано с любительским театром и домашними постановками – чертой, скорее, дореволюционной культурной жизни. С другой, – что более вероятно, – свидетельствует о типологическом сближении инсценировки с подобными опытами В.И. Немировича-Данченко, его «Братьев Карамазовых» (1910) и «Воскресении» (1930)¹. Сам Булгаков апробировал этот принцип при работе с «Мертвыми душами» (*голос автора, Первый*), однако в случае в «Войной и миром» введение монологической фигуры резонера, не вовлеченного в общее действие, было естественным следствием борьбы с монолитными структурами исходного текста.

Тем не менее функциональные возможности этой фигуры оказались значительно шире. Чтец в инсценировке является и переводчиком (с расчетом на малообразованного советского зрителя, не знакомого с французским языком), и оператором внутренней речи (интроспекции), и повествователем хроники. Более того, именно Чтецу доверена не только

¹ Основные функции чтеца в драматургии XX в. описаны К. Рудницким [16].

вербализация, но и артикуляция невербальных состояний, граничащих с бредом.

Андрей. Да мне открылось новое счастье, неотделимое от человека...
Пить!¹

Чтец. И пити, пити, пити. И ти-ти. И пити, пити, пити, над лицом его, над самую серединой воздвигалось какое-то странное воздушное здание из тонких иглок или лучинок...

Андрей. Мне надо старательно держать равновесие...

Чтец. Чтобы воздвигавшееся здание это не завалилось! [15].

Как и у Немировича-Данченко, Чтец – это действующее лицо, которое будучи незримым и невидимым для остальных персонажей, тем не менее становится эквивалентом внутреннего голоса, личного бессознательного, олицетворением совести. Так, работая над сценой встречи Пьера с солдатами, Булгаков превращает Чтеца в собеседника:

Пьер. Прощай (взявшись за карман). Надо дать ему?..

Чтец. Нет, не надо.

Наконец, именно слова Чтеца обрамляют общее действие, подводя его к логическому завершению.

Чтец. И все затихло. Звезды, как будто зная, что теперь никто не увидит их, разыгрались в черном небе. То вспыхивая, то потухая, то вздрагивая, они хлопотливо о чем-то радостном, но таинственном перешептывались между собой [15].

Заметим, что в тексте романа данный фрагмент маркирует завершение IX главы четвертой части четвертого тома – т.е. такой структурной единицы, которая не относится ни к сильной позиции текста, ни к его финалу.

В черновой редакции определяется та композиция, которая практически без изменений будет воспроизведена в машинописи [17]. Как и на ранних этапах работы, драматург останавливается на полифонических многофигурных способах организации сценического действия, перебивая их фабульно-мелодраматическими.

Несмотря на отмеченное новаторство, можно констатировать: вместо возможностей интенсивного обмена с сюжетикой исходного произведения сработал противоположный экстенсивный механизм рутинизации –

¹ Происходит вербализация фонетического сочетания «пити», которое у Толстого в большей степени имеет фоносемантическое значение (жужжание мухи), – еще один пример борьбы Булгакова с «заумным» Толстым [24].

форма организации текста победила потенциальную семантическую энергию.

Таблица 3
Утверждение композиции в черновой редакции и машинописи¹

| Действие I | | | | | | | | | |
|-------------------|---------------------------------------|-----------------|---------|----------------|---------------|--------|--------------------|-------|-------|
| Том 2 | | | | Том 3 | | | | | |
| Ч. 5 | | | | Ч. 1 | | | | | |
| XX | XXI | XXII | I+XVIII | XIX+ XX | XXII+ XXIII | | | | |
| К. 1 | К. 2 | К. 3 | К. 4* | К. 5 | К. 6* | | | | |
| Действие II | | | | | | | | | |
| Том 3 | | | | | | | | | |
| Ч. 2 | | | | | | | Ч. 2, Ч. 3 | | |
| VII | III+ VIII | IX–XIV | XXV | XXXV | XXXVIII | XXXVII | XXXIX+ VIII (3) | | |
| К. 7 | К. 8 | К. 9 | К. 10 | К. 11* | К. 12 | К. 13* | К. 14 | | |
| Действие III | | | | | | | | | |
| Том 3 | | | | | Том 4 | Том 3 | Том 4 | | |
| Ч.3 | | | | | Ч. 1 | Ч.3 | Ч. 1 | | Ч.2 |
| XIII– XVII | IX+ XI, XVIII+ XXVII+ XXVIII | XXIX+ XXXIII | XXXI | XXXI+ XXXII | XVI | XXXIV | X | XI | XVII |
| К.15 | К.16 | К.17 | К.18 | К.19 | К.20 | К.21* | К. 22 | К. 23 | К. 24 |
| Действие IV | | | | | | | | | |
| Том 4 | | | | Эпилог | Том 4 | | | | |
| Ч. 3 | | Ч.1, Ч. 4 | | Ч. 3 | Ч. 4 | Ч. 1 | | | |
| IV, VII, XI | VIII+II (4) | | XII–XV | XV– XVIII | VI | VI–IX | | | |
| К. 25 | К. 26 | К. 27 | К. 28 | К. 29 | К. 30*. Финал | | | | |

«Война и мир» не стала прецедентным текстом Булгакова. Работая над инсценировкой, Булгаков очевидно «не пережил» роман Толстого [13], а в поиске творческих векторов гораздо большую роль сыграли истории жизни Достоевского и Гоголя². По сути, в корпусе произведений, созданных *рукою* Булгакова, инсценировка «Войны и мира» представляет собой

¹ Знаком «+» обозначены контаминации или «склейки глав», «-» – соединение глав в определенном диапазоне, «*» обозначены полифонические, многофигурные сцены.

² Исключение составляют монологи старого Князя, соотносимые с жалобами Понтия Пилата, и беседа Пьера на допросе у Даву, в которой можно увидеть завязь сюжета

скрипторский текст, в котором автор, подобно Пьеру Менару Борхеса выступает в роли переписчика¹. Вероятно, этим объясняется нарочитое отрицание значения осуществленной им работы:

А Вы, стало быть, обвенчались с Анной Карениной? Бог мой! Слово «Толстой» приводит меня в ужас! Я написал инсценировку «Войны и мира». Без содрогания не могу проходить теперь мимо полки, где стоит Толстой. Будь прокляты инсценировки отныне и веки... [21. С. 304].

Нарочитость такого отрицания обнаруживает стоящую за этим высказыванием позу. Здесь возникает неожиданное тождество с Толстым, «уставшим» от своего текста и в сердцах назвавшим его (и роман как таковой) «многословной дребеденью» [22–24].

Наконец, выскажем заключительное соображение. Быть *написанным рукой Пушкина* или *рукой Булгакова* еще не означает приобретать ценность. В западноевропейской культуре действует своего рода феномен царя Мидаса, суть которого состоит в том, что прикосновение классика как персонажа античного мифа гарантирует ценность любому его произведению [25]. Наиболее остро этот вопрос решается при подготовке и издании собрания сочинений писателя. На наш взгляд, подобные не пережитые, скрипторские тексты, играя значительную роль в изучении творческой лаборатории писателя, в то же время составляют периферию его литературного наследия. И обретение их в формате электронного оцифрованного архива в этом отношении полностью оправдано [26], чего нельзя сказать об академическом собрании сочинений писателя.

Список источников

1. Лихачев Д.С. Текстология: Краткий очерк. М. ; Л. : Наука, 1964. 102 с.
2. Лотман Ю.М. О типологическом изучении литературы // Лотман Ю.М. О русской литературе (статьи и исследования (1958–1993). СПб. : Искусство, 2012. С. 766–774.
3. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыт о переводе. М. : Симпозиум, 2006. 574 с.
4. Чумаков Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб. : Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 1999. 432 с.

романа Мастера [18]. Справедливо также суждение Н. Скороход о «тени предшествующих произведений Булгакова» в инсценировке романа Толстого [19].

¹ Этот сюжет иллюстрирует один из устойчивых концептов постструктуральной филологии [20].

5. Лурье Я.С. После Толстого. Исторические воззрения Толстого и проблемы XX века. СПб. : Дмитрий Буланин, 1993. 166 с.
6. Шкловский В.Б. Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М. : Федерация, 1928. 249 с.
7. Нинов А. Трагедия авторства. Инсценировки М. Булгакова в его литературной судьбе. Публикация и подготовка текста Лилии Николаевой // Звезда. 2006. № 12. С. 148–176.
8. Булгаков М.А. Война и мир. Инсценировка (1931) // РО ИРЛИ (ПД). Ф. 369. Оп. 1. Ед. хр. 206.
9. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч. : в 7 т. М. : Русские словари, 2002. Т. 6. 799 с.
10. Руднев В.П. Поэтика деперсонализации (Л.Н. Толстой и В.Б. Шкловский) // Логос. 1999. № 11 (12). С. 55–63.
11. Женетт Ж. Фигуры : в 2 ч. / пер. с фр. Е. Васильевой, Е. Гальцовой, Е. Гречаной, И. Иткина, С. Зенкина, Н. Перцова, И. Стаф, Г. Шумиловой. Ч. 2. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 469 с.
12. Хансен-Леве О. Интермедальность в русской культуре. От символизма к авангарду. М. : РГГУ, 2016. 503 с.
13. Зорин А.Л. Улыбка Наташи Ростовской: «Война и мир» в интертекстуальной и биографической перспективе // Шаги (Steps). 2019. № 2. С. 86–109.
14. Толстой Л.Н. Война и мир. Том третий // Собр. соч. : в 90 т. Т. 11. М. : Худ. лит., 1940. 457 с.
15. Булгаков М.А. Война и мир. Инсценировка (1931–1932) // РО ИРЛИ (ПД). Ф. 369. Оп. 1. Ед. хр. 207.
16. Рудницкий К. Проза и сцена. М. : Знание, 1981. 181 с.
17. Булгаков М.А. Война и мир. Инсценировка. Тридцать сцен. Машинопись (1931–1932) // РО ИРЛИ (ПД). Ф. 369. Оп. 1. Ед. хр. 208.
18. Булгаковская энциклопедия / под ред. Б.В. Соколова. М. : Локид; Миф, 1996. 586 с.
19. Скороход Н. Театр «Войны и мира»: эпическая традиция // Вопросы театра. Prosaenium. 2017. № 3-4. С. 289–301.
20. Зенкин С. Теория литературы: проблемы и результаты. М. : Новое литературное обозрение, 2018. 368 с.
21. Булгаков М.А. Письма // Собр. соч. : в 10 т. Т. 10. М. : Голос, 1994. 439 с.
22. Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой: исследования, статьи. СПб. : Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. 952 с.
23. Wachtel A.B. An Obsession with History: Russian Writers Confront the Past. Stanford, CA : Stanford University Press, 1994. 276 p.
24. Лейбов Р.Г. Заумный Толстой // Acta Slavica Estonica XIV. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение XI. К 100-летию Ю.М. Лотмана. To the centenary of Yuri Lotman. Тарту : Тартуский университет, 2022. С. 44–61.
25. Козлов А.Е. К вопросу о границах философского и эстетического дискурсов (С. Кьеркегор, Ф. Достоевский, Л. Толстой) // Критика и семиотика. 2015. № 2. С. 354–366.
26. Пьесы, инсценировки, либретто М.А. Булгакова // Международный научно-информационный портал «Автограф. XX век». URL: <http://bulgakov.literature-archive.ru/ru> (дата обращения: 10.01.2023).

References

1. Likhachev, D.S. (1964) *Tekstologiya: Kratkiy ocherk* [Textology: A Brief Essay]. Moscow, Leningrad: Nauka.
2. Lotman, Yu.M. (2012) *O russkoy literature (stat'i i issledovaniya (1958–1993))* [On Russian literature (articles and studies (1958–1993))]. St. Petersburg: Iskusstvo. pp. 766–774.
3. Eco, U. (2006) *Skazat' pochti to zhe samoe. Opyty o perevode* [Say Almost the Same Thing. Experiments on Translation]. Translated from Italian. Moscow: Simpozium.
4. Chumakov, Yu.N. (1999) *Stikhotvornaya poetika Pushkina* [Pushkin's Verse Poetics]. St. Petersburg: State Pushkin Theater Center in St. Petersburg.
5. Lurie, Ya.S. (1993) *Posle Tolstogo. Istoricheskie vozzreniya Tolstogo i problemy XX veka* [After Tolstoy. Historical views of Tolstoy and the problems of the 20th century]. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin.
6. Shklovskiy, V.B. (1928) *Mater'yal i stil' v romane L'va Tolstogo "Voyna i mir"* [Material and style in Leo Tolstoy's novel "War and Peace"]. Moscow: Federatsiya.
7. Ninov, A. (2006) *Tragediya avtorstva. Instsenirovki M. Bulgakova v ego literaturnoy sud'be. Publikatsiya i podgotovka teksta Lilii Nikolaevoy* [The tragedy of authorship. Dramatizations of Mikhail Bulgakov in his literary life. Publication and preparation of the text by Lilia Nikolaeva]. *Zvezda*. 12. pp. 148–176.
8. Bulgakov, M.A. (1931) *Voyna i mir. Instsenirovka* [War and Peace. Stage Version]. Fund 369. List 1. File 206.
9. Bakhtin, M.M. (2002) *Sobranie sochineniy: V 7 t.* [Collected Works: in 7 vols]. Vol. 6. Moscow: Russkie slovari.
10. Rudnev, V.P. (1999) *Poetika depersonalizatsii (L.N. Tolstoy i V.B. Shklovskiy)* [Poetics of depersonalization (Leo N. Tolstoy and Viktor Shklovskiy)]. *Logos*. 11(12). pp. 55–63.
11. Genette, G. (1998) *Figury: V 2 ch.* [Figures: In 2 vols]. Vol. 2. Translated from French by E. Vasilieva, E. Galtsova, E. Grechanaya, I. Itkin, S. Zenkin, N. Pertsov, I. Staf, G. Shumilova. Moscow: [s.n.].
12. Hansen-Løve, O. (2016) *Intermedial'nost' v russkoy kul'ture. Ot simbolizma k avangardu* [Intermediality in Russian Culture. From Symbolism to Avant-Garde]. Moscow: RSUH.
13. Zorin, A.L. (2019) *Ulybka Natashi Rostovoy: "Voyna i mir" v intertekstual'noy i biograficheskoy perspective* [The smile of Natasha Rostova: "War and Peace" in the intertextual and biographical perspective]. *Shagi – Steps*. 2. pp. 86–109.
14. Tolstoy, L.N. (1940) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 11. Moscow: [s.n.].
15. Bulgakov, M.A. (1931–1932) *Voyna i mir. Instsenirovka* [War and Peace. Stage Version]. Fund 369. List 1. File 207.
16. Rudnitskiy, K. (1981) *Proza i stsena* [Prose and Stage]. Moscow: Znanie.
17. Bulgakov, M.A. (1931–1932) *Voyna i mir. Instsenirovka. Tridtsat' stsen. Mashinopis'* [War and Peace. Stage Version. Thirty Scenes. Typescript]. Fund 369. List 1. File 208.
18. Sokolov, B.V. (ed.) (1996) *Bulgakovskaya entsiklopediya* [The Bulgakov Encyclopedia]. Moscow: [s.n.].

19. Skorokhod, N. (2017) Teatr “Voyny i mira”: epicheskaya traditsiya [“War and Peace” staging: An epic tradition]. *Voprosy teatra. Proscaenium*. 3–4. pp. 289–301.

20. Zenkin, S. (2018) *Teoriya literatury. Problemy i perspektivy* [Theory of Literature. Problems and Prospects]. Moscow: NLO

21. Bulgakov, M.A. (1994) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 10. Moscow: Golos.

22. Eikhenbaum, B.M. (2009) *Lev Tolstoy: issledovaniya, stat'i* [Leo Tolstoy: Research, articles]. St. Petersburg: St. Petersburg State University.

23. Wachtel, A.B. (1994) *An Obsession with History: Russian Writers Confront the Past*. Stanford, CA: Stanford University Press.

24. Leybov, R.G. (2022) Zaumnyy Tolstoy [The Abstruse Tolstoy]. In: *Acta Slavica Estonica XIV. Trudy po russkoy i slavyanskoy filologii. Literaturovedenie XI* [Acta Slavica Estonica XIV. Works on Russian and Slavic philology. Literary Studies XI]. Tartu: [s.n.]. pp. 44–61.

25. Kozlov, A.E. (2015) K voprosu o granitsakh filosofskogo i esteticheskogo diskursov (S. K'erkegor, F. Dostoevskiy, L. Tolstoy) [On the boundaries of philosophical and aesthetic discourses (Søren Kierkegaard, Fyodor Dostoevsky, Leo Tolstoy)]. *Kritika i semiotika*. 2. pp. 354–366.

26. Bulgakov, M.A. (n.d.) *P'esy, instsenirovki, libretto M.A. Bulgakova* [Mikhail Bulgakov's plays, dramatizations, libretto]. [Online] Available from: <http://bulgakov.literature-archive.ru/ru> (Accessed: 10th January 2023).

Информация об авторе:

Козлов А.Е. – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск, Россия). E-mail: alexey-kozlof@rambler.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

A.E. Kozlov, Cand. Sci. (Philology), senior lecturer, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: alexey-kozlof@rambler.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 19.05.2020;
одобрена после рецензирования 19.01.2023; принята к публикации 12.03.2024*

*The article was submitted 19.05.2020;
approved after reviewing 19.01.2023; accepted for publication 12.03.2024*